



BRAHMS

PIANO QUARTET,
Op. 25
orchestrated by
ARNOLD SCHÖNBERG

FOUR SERIOUS SONGS, Op. 121
ES IST EIN ROS' ENTSPRUNGEN
O GOTT, DU FROMMER GOTT
orchestrated by
ERICH LEINSDORF

BRAHMS

OLLE PERSSON, baritone

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA / LÜ JIA

BRAHMS, Johannes (1833-1897)transcribed for orchestra by **Arnold Schönberg** (1874-1951)**Piano Quartet No. 1 in G minor, Op. 25** (*G. Schirmer Inc.*)**41'08**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 13'46 |
| [2] | II. Intermezzo. <i>Allegro ma non troppo</i> | 7'33 |
| [3] | III. <i>Andante con moto</i> | 10'38 |
| [4] | IV. Rondo alla zingarese. <i>Presto</i> | 8'54 |
-

BRAHMS, Johannes (1833-1897)transcribed for orchestra by **Erich Leinsdorf** (1912-1993)**Vier ernste Gesänge (Four Serious Songs), Op. 121** (*Boosey and Hawkes*)**15'27**

- | | | |
|-----|---|------|
| [5] | 1. Denn es gehet dem Menschen
<i>Andante – Allegro – Andante – Allegro</i> (Prediger Salomo, Kap. 3 / Ecclesiastes 3) | 3'51 |
| [6] | 2. Ich wandte mich
<i>Andante</i> (Prediger Salomo, Kap. 4 / Ecclesiastes 4) | 4'07 |
| [7] | 3. O Tod, wie bitter bist du
<i>Grave</i> (Jesus Sirach, Kap. 41 / Ecclesiasticus 41) | 2'49 |
| [8] | 4. Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete
<i>Andante con moto ed anima – Adagio – Più moto – Sostenuto un poco</i>
(Paulus an die Korinther I, Kap. 13 / I Corinthians 13) | 4'24 |

BRAHMS, Johannes (1833-1897)

transcribed for orchestra by **Erich Leinsdorf** (1912-1993)

Two Chorale Preludes from Op. 122 (*Broude Brothers Ltd.*)

7'23

[9] No. 8. Es ist ein Ros' entsprungen (There is a rose in flower). *Adagio*

3'14

[10] No. 7. O Gott, Du frommer Gott (O God, thou holiest). *Moderato*

4'00

Olle Persson, baritone (**[5]**-**[8]**)

Norrköping Symphony Orchestra (Leader: **Tale Olsson**)

conducted by **Lü Jia**



Recording data: April 2000 (*Piano Quartet*) and May 2000 (other works) in the Louis de Geer Hall, Norrköping, Sweden

Balance engineer/Tonmeister/inmeister: Marion Schwebel (*Piano Quartet*); Dirk Lüdemann (other works)

Producer: Jens Braun (*Piano Quartet*); **Hans Kipfer** (other works)

Neumann microphones: Studer Mic AD 19 microphone pre-amplifier (*Piano Quartet*); Stage Tec microphone pre-amplifier (other works); Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Stig Jacobsson 2001

English translation: William Jewson

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

It was not unusual for **Johannes Brahms** to compose pairs of works that were each other's opposites. This was true of his *Academic Festival Overture*, Op. 80, and the *Tragic Overture*, Op. 81, or the two orchestral serenades, Op. 11 and Op. 16, both composed in 1860. The situation is similar with some of his chamber works such as the two string quartets, Op. 51, or the piano quartets in G minor, Op. 25, and A major, Op. 26. Chamber music was enormously important to Brahms and he composed chamber works throughout his career from 1853 to 1894; all of them the fruits of intensive and self-critical work.

The first ***Quartet for Piano and Strings*** was composed in Hamburg in 1861 and was Brahms's first really mature chamber work. Clara Schumann played the piano part at the first performance. A long time later – more exactly between May and September 1937 – his Viennese colleague Arnold Schoenberg felt inspired to orchestrate the music. He gave his reasons for this in a letter to the American critic Alfred Frankenstein: '1. I like this piece. 2. It is very seldom played. 3. It is always very badly played, because the better the pianist, the louder he plays and you hear nothing from the strings. I wanted once to hear everything, and this I achieved.'

In order to realize his ambitions, Schoenberg decided to be faithful to Brahms and not to go further than Brahms would have gone if he had orchestrated the piece himself. But this goal proved difficult to fulfil and Schoenberg has, in fact, made his own alterations. He uses a much larger orchestra than Brahms ever did, calling for both cor anglais and E flat and bass clarinets as well as percussion that includes tubular bells and xylophone. But the result is magnificent and has, on occasions, been called Brahms's fifth symphony (though the music of the original was actually written earlier than any of his four numbered symphonies). One might think that Schoenberg, with his mastery of twelve-tone technique, would be Brahms's complete opposite. But Schoenberg's own early music had its roots in the Romantic tradition. Schoenberg also wrote an essay in his book *Style and Idea* (published in New York, 1950) entitled 'Brahms the Progressive'. For Schoenberg it was nothing unusual to devote himself to orchestration and arranging. For the Verein für musikalische Privataufführungen (Society for Private Musical Performances), founded in 1918, he had transformed a succession of compositions by such varied composers as Zemlinsky and Johann Strauss II and he had even orchestrated light opera to earn a living. In the case of Brahms it is evident that he had a greater personal commitment.

The *Piano Quartet in G minor* is typical of Brahms at his very best. The first movement is dark and reflective. Did Brahms ever write a more tentative and suggestive sonata movement? The question is justified even though the movement contains both energy and lyricism. The second movement was originally called *Scherzo* but the later title, *Intermezzo*, suits it better,

since it is a delicate interlude played *sotto voce* – in a half-light, so to speak. The slow movement, *Andante con moto*, has long melodic lines and, in its chamber version, already has an almost orchestral sound. There is also a middle section with a march-like character.

Schoenberg's greatest problem was replacing the piano and this was especially marked in the finale since Brahms had tried there to imitate a Hungarian folk orchestra's vigorous use of the dulcimer. Schoenberg realized that in this respect he could not emulate Brahms's thoughts, but he still managed to create a splendidly rhythmical finale with Gypsy associations. Brahms's *Hungarian Dances* were to follow only a few years after the quartet.

Brahms had, in principle, already given up composing for several years when the magnificent playing of Richard Mühlfeld persuaded him to write a handful of sublimely mature chamber works for the clarinet (trio, quintet and the two sonatas, Op. 120). In 1894 he again fell silent as a composer and for two years composed nothing more. Brahms had been a very strong man who loved exerting himself on walks in the Austrian alps. But from the age of sixty his powers declined very rapidly. Perhaps this was because he was so regularly reminded of his own mortality when one after another of his old friends died. He received a decisive reminder of his own perishability in March 1896 when his closest friend, Clara Schumann, suffered a stroke. This caused him to make a final effort. The two had been close even during Robert Schumann's lifetime and after his death they were bound together by a sort of Platonic affection, which was nurtured by their artistry. They gave each other support and advice. Now he picked up his pen again and wrote farewell music in the form of the *Vier ernste Gesänge* (*Four Serious Songs*). He had not composed an original song for ten years – merely arranged folk-songs – but now he composed something that differed from the standard *Lied* in being symphonically conceived songs. This is music that is redolent with autumnal dusk and weary resignation. Dedicating the songs to Clara's memory was much too charged and, instead, he dedicated them to the painter Max Klinger whose father had just died. Brahms claimed that the songs were serious and, at the same time, 'so godless that the police could forbid them – if it were not for the fact that every word of the texts is from the Bible'.

People have often asked whether Brahms was religious. He did not write any specifically religious compositions and, in setting biblical texts to music, he sought out extracts that had a more philosophical and human character. This was the case with *Ein deutsches Requiem* (*A German Requiem*) and was also the case with the *Vier ernste Gesänge*, Op. 121, whose texts are from Ecclesiastes 3: 19-22 and 4: 1-3, Ecclesiasticus 41: 1-2 and I Corinthians 13: 1-3, 12-13. The first three songs were completed on 7th May 1896, which was Brahms's 63rd and last birthday.

These were extraordinarily personal songs and they were hardly intended for public performance. With these works he had treated and expressed his own grief. It is his own voice that speaks and he has consciously reached a conclusion to his life. He does not need to raise his voice to say what is important: bidding life farewell. But Clara died on the 20th May and he added a further song using existing sketches from an uncompleted work. While the first three are all in minor keys, the fourth is in the major. It, too, is a love song that spreads the light of the New Testament across the Old Testament pessimism of the first three songs. Brahms has given expression to his deep humanism and, to the third song in particular – the heart of the work – he lends an earnest beauty. Since there are allusions to *Ein deutsches Requiem* here and there, one readily believes that Brahms also intended the music for orchestra, though his powers did not suffice.

The conductor Erich Leinsdorf (1912-1993) was principal conductor of the Cleveland Orchestra from 1943 to 1946 and it was at this time, on 7th July 1944 to be precise, that he completed his orchestration of Brahms's *Vier ernste Gesänge*. He felt close to Brahms's music and had been particularly successful with *Ein deutsches Requiem* which he had conducted in Cleveland both in November 1943 and in January 1944. In an interview in the San Diego Union in 1992, Leinsdorf said: 'I was always cognizant that the piano is a bit frugal for music of that kind of tremendous power. These are not just songs – these are like four requiems. What attracted me was the power which I felt was beyond the baritone-piano setting.' Later in the article we read that: 'Leinsdorf insisted he was careful not to draw too much attention to the orchestration or make it seem more important than the music itself... and he pointed out that his transcription was in the spirit of the times. "The whole Romantic movement characterized the success of a composition by the number of transcriptions made of it".'

The first person to see the *Vier ernste Gesänge* was Brahms's close friend of the last twenty years in Vienna, Eusebius Mandyczewski. Brahms sent the music to him and asked him to forward his godless jingles to Simrock's. At the same time he mentioned that he had done penance by producing various other small items. The works that Brahms is referring to are his very last ones, a series of *Chorale Preludes*, Op. 122. How many of them he intended nobody knows, but Brahms was able to complete eleven of them in May and June of 1897 in his beloved Bad Ischl, where so many of his works were composed. Brahms expressed himself with transparent concentration, finding inspiration in the chorales that he had sung in church as a child. The memory of Clara Schumann has formed the pieces. Two of them (*There is a rose in flower* and *O God, thou holiest*) were also orchestrated by Erich Leinsdorf roughly at the same time as the *Vier ernste Gesänge*.

© Stig Jacobsson 2001

In recent years **Olle Persson** has established himself as one of Sweden's foremost baritones. After studies at the Stockholm College of Music under Solwig Grippe and Dorothy Irving, he has appeared at most of the major Swedish venues. He combines a strong voice with an unusual aptitude for dramatic and scenic expression, as has been apparent from his many performances at the Folkoperan in Stockholm of works such as *Don Giovanni*, *The Barber of Seville*, *Otello* and *Oedipus rex*. His remarkable range both at a technical and an artistic level has enabled him to master such different genres as opera, oratorio, Nordic romances and popular songs. He has also won acclaim – both in Sweden and internationally – for his collaboration with the guitarist Mats Bergström.

The **Norrköping Symphony Orchestra (SON)** was founded in 1912, and is today a full-sized symphony orchestra of 87 members. One of Sweden's seven professional orchestras, it is regarded as one of the most exciting in Scandinavia, and has given numerous world première performances. The orchestra has also collaborated frequently with jazz musicians, rock groups, folk fiddlers, dancers and actors. Among its chief conductors have been Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; honorary conductor since 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96) and Ole Kristian Ruud (since 1996). Among the principal guest conductors are Leif Segerstam (1995-97) and Daniel Harding (since 1997); other renowned guest conductors who have appeared regularly with the orchestra include Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen and Yuzo Toyama. The Norrköping Symphony Orchestra often performs at the Stockholm Concert Hall, has played twice at the Linz Bruckner Festival (in 1991 with Orff's *Carmina Burana* to an audience of 100,000 people on the banks of the River Danube) and has toured Japan (1994). Since 1994 the orchestra has been based in a new concert hall in Norrköping, built especially to the orchestra's requirements.

Since winning the Antonio Pedrotti Competition in Trento, Italy in 1990, **Lü Jia** has established himself as one of the most outstanding young conductors to have emerged from Asia in recent years. He now lives in Italy, where he is a regular guest conductor with the leading Italian orchestras and opera companies. During recent seasons Lü Jia's career has been developing throughout Europe and he has worked with a number of distinguished orchestras including the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Bamberg Symphony Orchestra and the Orchestre National de

Lyon. In 1995 he made his US début (conducting the Chicago Symphony Orchestra at the Ravinia Festival) and in 1996 he made his début in Australia with the Melbourne, Sydney and Tasmanian Symphony Orchestras. Lü Jia has also worked with a number of eminent soloists including Viktoria Mullova, Maxim Vengerov, Yuri Bashmet, Gil Shaham, Krystian Zimerman and Midori.

Opera plays an important part in Lü Jia's career and in 1990 he was appointed chief conductor and music director of the Trieste Opera, a position he relinquished in 1995. He now regularly conducts opera productions in Italy and in 1999 made a highly successful début at the Lausanne Opera conducting *La Clemenza di Tito*. He has also appeared at the Deutsche Oper Berlin, where he conducted Gounod's *Faust* and Zemlinsky's *Der Zwerg*, and at the Maggio Musicale in Florence conducting *The Barber of Seville*. Between 1995 and 1999 he was principal conductor of the Regional Orchestra of Tuscany in Florence. His début with the Stockholm Philharmonic Orchestra resulted in immediate reinvitation for a six-concert tour which took place in 1999. In September 1999 he took up the appointment of principal conductor and artistic adviser of the Norrköping Symphony Orchestra in Sweden.

Für Johannes Brahms war es nichts Ungewöhnliches, Werkpaare zu komponieren, die aus gegensätzlichen Teilen bestanden. Dies verhielt sich so bei seiner *Akademischen Fest-Ouvertüre* op. 80 und der *Tragischen Ouvertüre* op. 81 oder den *Orchesterserenaden* op. 11 und op. 16, die beide 1860 komponiert wurden. Ähnliches gilt für einige seiner Kammerwerke wie die beiden *Streichquartetten* op. 51 oder die *Klavierquartetten* g-moll op. 25 und A-Dur op. 26. Kammermusik war von eminenter Bedeutung für Brahms; er schrieb Kammermusikwerke während seiner ganzen kompositorischen Schaffenszeit von 1853 bis 1894 – Früchte allesamt einer intensiven und selbstkritischen Arbeit.

Das erste ***Quartett für Klavier und Streicher*** ist 1861 in Hamburg komponiert worden, und es war sein erstes wirklich reifes kammermusikalisches Werk; bei der Uraufführung übernahm Clara Schumann den Klavierpart. Lange Zeit später – genauer: zwischen Mai und September 1937 – ließ sich sein Wiener Kollege Arnold Schönberg zu einer Orchestration inspirieren. Seine Gründe hierfür teilte er dem amerikanischen Kritiker Alfred Frankenstein in einem Brief mit: „1. Ich liebe das Stück. 2. Es wird selten gespielt. 3. Es wird immer schlecht gespielt, weil der Pianist desto lauter spielt, je besser er ist, und man nichts von den Streichern hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht.“

Um seine Vorstellungen zu verwirklichen, entschied sich Schönberg, Brahms treu zu bleiben und nicht weiter zu gehen, als dieser selber gegangen wäre, hätte er das Werk selber orchestriert. Es stellte sich jedoch heraus, daß diese Absicht schwerlich in die Tat umzusetzen war; tatsächlich hat Schönberg eigene Änderungen vorgenommen. Er verwendet ein weitaus größeres Orchester als Brahms je verwendet hat, mit Englischhorn, Es- und Baßklarinetten sowie Schlagwerk inklusive Röhrenglocken und Xylophon. Aber das Ergebnis ist großartig und wurde verschiedenlich Brahms' „Fünfte Symphonie“ genannt (Obgleich die Musik des Originals eigentlich früher geschrieben wurde als jede seiner vier gezählten Symphonien). Man könnte meinen, daß Schönberg, der Meister der Zwölftontechnik, der völlige Antipode zu Brahms gewesen wäre. Aber Schönbergs eigene Frühwerke wurzeln in der romantischen Tradition; darüber hinaus schrieb er in seinem Buch *Style and Idea* (New York 1950; dt.: *Stil und Gedanke*) einen Essay mit dem Titel „Brahms the Progressive“ („Brahms, der Fortschrittliche“).

Das Orchestrieren und Arrangieren war für Schönberg ein vertrautes Metier. Für den 1918 gegründeten Verein für musikalische Privataufführungen hatte er eine Reihe von Kompositionen so unterschiedlicher Komponisten wie Zemlinsky und Johann Strauß (Sohn) bearbeitet; außerdem hatte er einst zum Broterwerb Operetten orchestriert. Im Falle Brahms ist offenkundig, daß er eine größere persönliche Bindung verspürte.

Das *Klavierquartett g-moll* zeigt Brahms auf der Höhe seiner Kräfte. Der erste Satz ist düster und nachdenklich. Hat Brahms je einen tastenderen, suggestiveren Sonatensatz geschrieben? Der zweite Satz war ursprünglich als Scherzo bezeichnet, doch paßt der spätere Titel, *Intermezzo*, besser zu ihm, ist er doch ein zartes Zwischenspiel im *sotto voce* – im Halbdunkel, sozusagen. Der langsame Satz, *Andante con moto*, singt lange Melodien und entfaltet bereits in der kammermusikalischen Fassung einen orchestralen Klang; der Mittelteil hat Marschcharakter. Schönbergs größtes Problem war es, das Klavier zu ersetzen, das zumal im Finale besonders prägnant ist, wo Brahms versucht hatte, den charakteristischen Cimbalomklang ungarischer Zigeunerkapellen nachzuahmen. Schönberg erkannte, daß er es Brahms' Absichten in dieser Hinsicht nicht würde gleichtun können; gleichwohl hat er ein wunderbar rhythmisches Finale mit Zigeuneranklängen geschaffen. Brahms' *Ungarische Tänze* sollten dem Quartett wenige Jahre später folgen.

Eigentlich hatte Brahms das Komponieren bereits seit einigen Jahre *ad acta* gelegt, als das großartige Spiel Richard Mühlfelds ihn dazu bewog, eine Handvoll kammermusikalischer Klarinettenwerke von vollendeter Reife zu schreiben (das *Trio*, das *Quintett* und die beiden *Sonaten* op. 120). 1894 verstummte er als Komponist erneut für zwei Jahre. Brahms war Zeit seines Lebens ein sehr robuster Mann gewesen, der es liebte, sich bei Spaziergängen in den österreichi-

schen Alpen zu verausgaben. Ab dem 60. Lebensjahr jedoch schwanden ihm die Kräfte sehr rasch. Vielleicht lag dies daran, daß ihn das sukzessive Hinsterben seiner alten Freunde so regelmäßig an seine eigene Vergänglichkeit erinnerte. Eine deutliche Mahnung erhielt er im März 1896, als seine engste Freundin, Clara Schumann, einen Schlaganfall erlitt. Dies veranlaßte ihn zu einer letzten Anstrengung. Die beiden waren einander schon zu Robert Schumanns Lebzeiten zugetan gewesen; nach seinem Tod verband sie eine Art platonischer Freundschaft, die von ihrem Künstlertum genährt wurde; sie gaben einander Hilfe und Rat. Nun griff er wieder zur Feder und schrieb Abschiedsmusik in Gestalt der *Vier ernstesten Gesänge*. Seit zehn Jahren hatte er kein originales Lied mehr geschrieben, sondern lediglich Volkslieder bearbeitet; jetzt aber komponierte er Stücke, die sich vom üblichen Kunstlied durch ihre symphonische Konzeption unterschieden; Musik, die nach Herbstdämmerung und müder Resignation duftet. Eine Widmung an Clara wäre zu prekär gewesen, stattdessen widmete er sie dem Maler Max Klinger, dessen Vater gerade gestorben war. Brahms behauptete, die Gesänge seien ernst, zugleich aber „so gottlos, daß die Polizei sie verbieten könnte – wenn die Worte nicht alle in der Bibel ständen.“

Man hat sich oft gefragt, ob Brahms religiös war. Er hat keine spezifisch religiösen Kompositionen geschrieben, und beim Vertonen biblischer Texte wählte er solche Passagen, die einen eher philosophischen und allgemeinmenschlichen Charakter hatten. Dies gilt für das *Deutsche Requiem* und ebenso für die *Vier ernstesten Gesänge* op. 121, deren Texte aus dem Prediger Salomo (Kap. 3, 19-22 und 4, 1-3), Jesus Sirach (Kap. 41, 1-2) und dem ersten Brief an die Korinther (Kap. 13, 1-3 und 12-13) stammen. Die ersten drei Gesänge waren am 7. Mai 1896 vollendet, dem 63. und letzten Geburtstag von Brahms. Es sind außerordentlich persönliche Lieder, die kaum für eine öffentliche Aufführung gedacht sein dürften. In diesen Werken hat er seinen eigenen Schmerz thematisiert und ausgedrückt. Seine eigene Stimme ist es, die da spricht; ganz bewußt schließt er mit seinem Leben ab. Er muß seine Stimme nicht erheben, um zu sagen, was wichtig ist: vom Leben Abschied nehmen. Am 20. Mai aber starb Clara, und er fügte einen weiteren Gesang hinzu, der auf Skizzen für ein nicht fertiggestelltes Werk basiert. Während die ersten drei Gesänge allesamt in Moll-Tonarten stehen, ist der vierte in Dur. Auch er ist ein Liebeslied, das das Licht des Neuen Testaments über den alttestamentarischen Pessimismus der ersten drei Lieder gießt. Brahms hat seinem tiefen Humanismus Ausdruck verliehen und insbesondere dem dritten Gesang – dem Herz dieses Zyklus – eine ernste Schönheit mitgegeben. Da es gelegentliche Anklänge an das *Deutsche Requiem* gibt, glaubt man gern, daß Brahms auch diese Musik für Orchester gedacht hat, wenngleich seine Kräfte hierfür nicht ausreichten.

Der Dirigent Erich Leinsdorf (1912-1993) war in den Jahren 1943 bis 1946 Chefdirigent des

Cleveland Orchestra, und zu jener Zeit – genauer gesagt am 7. Juli 1944 – stellte er seine Orchestrierung der *Vier ernsten Gesänge* fertig. Leinsdorf fühlte eine große Nähe zu Brahms' Musik und hatte großen Erfolg mit dem *Deutschen Requiem* gehabt, das im November 1943 und im Januar 1944 in Cleveland aufgeführt worden war. In einem Interview mit der San Diego Union im Jahr 1992 sagte Leinsdorf: „Ich war stets davon überzeugt, daß das Klavier für Musik von solch enormer Kraft ein wenig armselig ist. Dies sind nicht einfach Lieder – es sind gleichsam vier Requiems. Was mich anzog, war die Kraft, die ich jenseits der Bariton-/Klaviervertonung verspürte.“ Wenig später heißt es in dem Artikel: „Leinsdorf betonte, er habe Sorge getragen, daß dem Orchester nicht zuviel Aufmerksamkeit zuteil würde oder es bedeutender als die Musik selber erschiene; seine Instrumentierung entspräche dem Stil der Zeit. Die gesamte Romantik maß den Erfolg einer Komposition an der Zahl der Bearbeitungen, die von ihr existierten.“

Der erste, der die *Vier ernsten Gesänge* zu sehen bekam, war Brahms' enger Freund der letzten zwanzig Wiener Jahre: Eusebius Mandyczewski. Brahms sandte ihm die Noten und bat ihn, seine gottlosen „Schnaderhüpfeln“ an seinen Verleger Simrock weiterzuleiten. Gleichzeitig versicherte er, er habe Buße getan, indem er einige andere kleine Sachen geschrieben habe. Die Werke, auf die Brahms sich bezieht, sind seine allerletzten – die *Choralvorspiele* op. 122. Wieviele es werden sollten, ist unbekannt; elf Stück konnte Brahms im Mai und Juni 1897 in seinem geliebten Bad Ischl fertigstellen, wo so viele seiner Werke entstanden sind. Er ließ sich von den Chorälen inspirieren, die er als Kind in der Kirche gesungen hatte und fand zu einer dichten Klarheit des Ausdrucks; die Stücke sind von der Erinnerung an Clara Schumann geprägt. Zwei davon (*Es ist ein Ros entsprungen* und *O Gott, du frommer Gott*) hat Erich Leinsdorf ungefähr zur gleichen Zeit wie die *Vier ernsten Gesänge* orchestriert.

© Stig Jacobsson 2001

In den letzten Jahren hat sich **Olle Persson** als einer der besten Baritone Schwedens etabliert. Nach seinem Studium am Stockholm College of Music bei Solwig Grippe und Dorothy Irving ist er an den meisten großen Bühnen aufgetreten. Er verbindet eine große Stimme mit einer ungewöhnlichen Begabung für dramatischen und szenischen Ausdruck, die seine zahlreichen Auftritte an der Folkoperan in Stockholm in Opern wie *Don Giovanni*, *Der Barbier von Sevilla*, *Otello* und *Oedipus Rex* ausgezeichnet hat. Seine bemerkenswerte Bandbreite sowohl in technischer wie künstlerischer Hinsicht ermöglicht es ihm, so unterschiedliche Repertoirebereiche wie Oper, Oratorium, skandinavische Romanzen und populäre Lieder zu beherrschen. Große internationale Anerkennung hat seine Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Mats Bergström gefunden.

Das **Norrköping Symphony Orchestra (SON)** wurde 1912 gegründet und ist heute ein großes Symphonieorchester mit 87 Musikern. Das Orchester – eines von sieben Berufsorchestern in Schweden – gilt als eines der aufregendsten in ganz Skandinavien und hat zahlreiche Weltaufführungen gegeben. Außerdem hat das Orchester häufig mit Jazzmusikern, Rockgruppen, Folk-Ensembles, Tänzern und Schauspielern zusammengearbeitet. Zu seinen Chefdirigenten gehören Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; Ehrendirigent seit 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96) und Ole Kristian Ruud (seit 1996). Zu den Ständigen Gastdirigenten zählen Leif Segerstam (1995-97) und Daniel Harding (seit 1997); andere renommierte Gastdirigenten, die das Orchester regelmäßig leiten, sind Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen und Yuzo Toyama. Das Norrköping Symphony Orchestra spielt häufig in der Stockholm Concert Hall, ist zweimal beim Linzer Bruckner Festival aufgetreten (1991 mit Orffs *Carmina Burana* vor 100.000 Menschen am Ufer der Donau) und war 1994 auf einer Japan-Tournee. Seit 1994 ist das Orchester in einem neuen Konzertsaal in Norrköping beheimatet, das speziell auf die Anforderungen des Orchesters zurechtgeschnitten wurde.

Seit seinem Sieg bei der Antonio Pedrotti Competition im italienischen Trient 1990 hat **Lü Jia** sich als einer der hervorragendsten jungen Dirigenten etabliert, der in den letzten Jahren aus Asien kam. Gegenwärtig lebt er in Italien, wo er regelmäßig die führenden Orchester und Opernensembles leitet. In den vergangenen Spielzeiten hat Lü Jia in ganz Europa mit einer Reihe hervorragender Orchester zusammengearbeitet, u.a. Leipziger Gewandhausorchester, RSO Saarbrücken, Oslo Philharmonic Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Bamberger Symphoniker und Orchestre National de Lyon. 1995 hatte er sein USA-Debut (mit dem Chicago Symphony Orchestra beim Ravinia Festival); 1996 folgte das Australien-Debut mit den Melbourne, Sydney und Tasmanian Symphony Orchestras. Lü Jia hat mit einer Anzahl eminenter Solisten gearbeitet, u.a. mit Viktoria Mullova, Maxim Vengerov, Yuri Bashmet, Gil Shaham, Krystian Zimerman und Midori.

Die Oper spielt in Lü Jias Entwicklung eine große Rolle; 1990 wurde er zum Chefdirigenten und Musikalischen Leiter der Triester Oper ernannt, ein Amt, das er 1995 niederlegte. Regelmäßig leitet er nun Opernproduktionen in Italien und hatte 1999 ein überaus erfolgreiches Debut an der Oper Lausanne mit *La Clemenza di Tito*. Außerdem gastierte er an der Deutschen Oper Berlin, wo er Gounods *Faust* und Zemlinskys *Der Zwerg* leitete, sowie beim Maggio Musicale in Florenz, wo er den *Barbier von Sevilla* dirigierte. Von 1995 bis 1999 war er Chefdirigent des

Orchesters der Region Toskana in Florenz. Sein Debut beim Stockholm Philharmonic Orchestra führte zu einer sofortigen Wiedereinladung für eine Tournée mit sechs Konzerten im Jahr 1999. Im September 1999 nahm er die Ernennung zum Chefdirigenten und Künstlerischen Berater des Norrköping Symphony Orchestra in Schweden an.

Johannes Brahms composait souvent ses œuvres par paires dont l'une était le contraire de l'autre. C'est le cas de l'*Ouverture Académique* op. 80 et de l'*Ouverture Tragique* op. 81, ou des deux sérénades pour orchestre op. 11 et op. 16, toutes deux de 1860. La musique de chambre suit souvent le même modèle, par exemple les deux quatuors à cordes op. 51 ou les quatuors pour piano en sol mineur op. 25 et la majeur op. 26. La musique de chambre avait une importance extrême pour Brahms – il en composa à intervalles réguliers durant toute sa carrière soit entre 1853 et 1894, et ces œuvres sont le fruit d'un travail intensif et d'autocritique.

Il termina le premier *Quatuor pour piano et cordes* à Hambourg en 1861 et ce fut sa première œuvre de musique de chambre de maturité. Clara Schumann était au piano pour la création. Beaucoup plus tard (plus précisément entre mai et septembre 1937), son collègue compositeur viennois Arnold Schönberg fut tenté d'orchestrer la musique. Dans une lettre au critique américain Alfred Frankenstein, il exposa ses motifs: "1. J'aime la musique. 2. Elle est rarement jouée. 3. Elle est toujours mal jouée. Meilleur le pianiste est, plus il joue fort et on n'entend rien des cordes. Je voulais pour une fois tout entendre."

Pour réaliser ses intentions, Schönberg décida d'être fidèle à Brahms et de ne pas dépasser ce que Brahms aurait fait s'il avait lui-même orchestré l'œuvre. Ces conditions furent cependant difficiles à respecter et Schönberg a fait des petits changements ici et là. Il utilisa aussi un orchestre de grandeur bien plus grand que ceux de Brahms. On y trouve le cor anglais, la clarinette en mi bémol et la clarinette basse ainsi qu'une section de percussion comprenant jeu de timbres et xylophone. Mais le résultat fut grandiose et il a parfois été appelé la cinquième symphonie de Brahms (quoique la musique originale fût écrite avant ses quatre symphonies numérotées). On peut penser que le maître du dodécaphonisme aurait été le contraire absolu de Brahms mais la musique première de Schönberg avait encore ses racines dans la tradition romantique.

Schönberg écrivit aussi un essai intitulé "Brahms the Progressive" dans son livre "Style and Idea" (édité à New York en 1950). De s'adonner à l'orchestration et à l'arrangement n'avait rien de spécial pour Schönberg. Surtout pour l'Association des Concerts Privés, fondée en 1918, il

avait transformé une série d'œuvres de compositeurs aussi divers que Zemlinsky et Johann Strauss fils et il avait même orchestré des opérettes pour gagner sa vie. Dans le cas de Brahms, il est clair que l'engagement personnel était supérieur. Le quatuor pour piano en sol mineur est typique de Brahms à son meilleur. Le premier mouvement est sombre et réfléchi. Brahms a-t-il jamais écrit un mouvement de sonate plus hésitant et suggestif? La question est légitime quoiqu'il se trouve ici pourtant énergie et lyrisme. Le second mouvement fut d'abord intitulé Scherzo mais le titre suivant, *Intermezzo*, est mieux choisi puisqu'il s'agit d'un intermède délicat joué *sotto voce* – en clair-obscur quoi. Le mouvement lent, *Andante con moto*, présente de longues boucles mélodiques et une sonorité presque orchestrale déjà dans la version de chambre. Il se trouve ici également une section intermédiaire au caractère presque de marche.

Le plus grand problème de Schönberg fut de remplacer le piano et ce fut particulièrement difficile dans le finale car Brahms y a voulu, à l'aide du piano, imiter l'emploi fréquent du cymbalum dans l'orchestre populaire hongrois. Schönberg comprit qu'il ne pouvait pas poursuivre l'intention de Brahms à ce sujet mais il a pourtant créé un finale au rythme magnifique avec des associations tziganes. Les danses hongroises de Brahms devaient suivre quelques années seulement après le quatuor.

Brahms avait en fait arrêté de composer depuis plusieurs années. Mais le clarinetiste Richard Mühlfeld, avec son jeu ravissant, réussit à lui faire écrire une poignée d'œuvres de musique de chambre mûres et claires pour l'instrument (trio, quintette et les deux sonates op. 120). En 1894, il se tut de nouveau comme compositeur et n'écrivit rien pendant deux ans. Brahms avait été un homme robuste qui aimait à prendre de longues promenades dans les Alpes autrichiennes mais, après qu'il eût fêté ses soixante ans, ses forces le quittèrent rapidement, peut-être parce que la mort lui rafaït régulièrement ses vieux amis l'un après l'autre. En mars 1896, il reçut un rappel de sa propre vie mortelle quand sa meilleure amie, Clara Schumann, fut frappée d'apoplexie. L'événement le poussa à un dernier effort. Les deux amis avaient été très proches l'un de l'autre déjà du vivant de Robert et, après le décès du mari de Clara, ils vécurent une sorte d'amour platonique nourri de leur art. Ils s'encourageaient et se conseillaient mutuellement. Il retrouva sa plume de compositeur et écrivit de la musique d'adieu sous forme de *Quatre Chansons sérieuses*. Il n'avait pas composé de chanson originale depuis dix ans – seulement retravaillé des chansons populaires et, cette fois, il écrivit quelque chose qui allait plus loin que les lieder ordinaires, des chansons pensées symphoniquement, de la musique automnale et à la résignation de la fatigue du soir. Il aurait été trop lourd de dédier les chansons à la mémoire de Clara. Il les dédia plutôt au peintre Max Klinger dont le père venait de mourir. Brahms soutint que les chansons étaient

sérieuses et à la fois “si irréligieuses que la police pourrait les interdire – si ce n’était que les paroles, chaque mot, se trouvent dans la bible.”

On s’est souvent demandé si Brahms était religieux. Il n’écrivit jamais d’œuvre clairement religieuse et, quand il mit des textes bibliques en musique, il en cherchait au caractère plutôt philosophique et humain. Ce fut le cas d’*Ein deutsches Requiem* et de *Vier ernste Gesänge* op. 121 dont les textes viennent du livre de Salomon 3:19-22, 4:1-3, de Jésus Syrak le sage 41:1-2 et de la première épître aux Corinthiens 13:1-3 et 12-13. Il termina les trois premières chansons le 7 mai 1896 – coïncidant avec le 63^e anniversaire de naissance de Brahms, son dernier. Ce sont des chansons particulièrement personnelles et elles n’étaient probablement pas destinées à être chantées en public. Il avait travaillé et mis son chagrin par écrit avec ces œuvres. On y entend sa propre voix et il est consciemment arrivé à une clôture. Il n’a pas besoin de hausser la voix pour dire le plus important: adieu à la vie. Clara mourut le 20 mai et il ajouta une autre chanson, basée sur des esquisses antérieures d’œuvres inachevées. Tandis que les trois premières sont en mode mineur, la dernière est en majeur. C’est aussi une chanson d’amour qui jette la lumière du Nouveau Testament sur le pessimisme d’Ancien Testament des trois premières chansons. Brahms exprime ici son profond humanisme et il donne à la troisième chanson surtout une beauté sérieuse – c’est le cœur de l’œuvre. Puisqu’il se trouve ici et là des allusions au *Deutsches Requiem*, il est facile de croire que Brahms avait pensé la musique pour orchestre même si ses forces ne suffirent pas.

Erich Leinsdorf (1912-93) fut chef de l’Orchestre de Cleveland de 1943-46 et c’est alors que le 7 juillet 1944, il data le résultat de son orchestration des quatre chansons sérieuses de Brahms. Il se sentait très proche de la musique de Brahms et il avait remporté un succès particulier avec justement *Ein deutsches Requiem* qu’il avait dirigé à Cleveland en novembre 1943 et en janvier 1944. Dans une interview dans le San Diego Union en 1992, Leinsdorf raconta: “J’ai toujours été conscient que le piano est un peu économe pour de la musique de cette force sensationnelle. Il n’y a pas que juste des chansons – elles sont comme quatre requiems. Ce qui m’attira est l’énergie que je sentis derrière l’œuvre pour baryton et piano.” Plus loin dans l’article, on lit aussi que Leinsdorf insista sur le fait qu’il s’était efforcé de ne pas trop attirer l’attention sur l’orchestration ou de la faire sembler plus importante que la musique elle-même... et il souligna que sa transcription était dans l’esprit de l’époque. “Tout le mouvement romantique définit le succès d’une composition par le nombre de transcriptions qui en ont été faites.”

Le premier à avoir vu les *Quatre Chansons sérieuses* fut le grand ami de Brahms à Vienne les vingt dernières années, Eusebius Mandyczewski. Brahms lui envoya les feuilles de musique

et le pria de faire parvenir les lignes irrégulières à Simrock. Il mentionna en même temps qu'il faisait pénitence avec d'autres petites choses. Les œuvres auxquelles Brahms fait allusion sont ses toutes dernières, une série de *Préludes* op. 122. Personne ne sait combien il devait y en avoir mais Brahms eut le temps d'en terminer onze en mai-juin 1897 à Bad Ischl qu'il aimait tant et où tant de ses œuvres se sont développées. Brahms s'exprime avec concentration et clarté et il s'inspira des chorals qu'il avait chantés à l'église quand il était enfant. Le souvenir de Clara Schumann a formé les morceaux. Deux d'entre eux (*Il y a une rose en fleur* ainsi que *O Dieu, le très saint*) ont aussi été orchestrés par Erich Leinsdorf, à peu près en même temps que *Vier ernste Gesänge*.

© Stig Jacobsson 2001

Olle Persson est considéré depuis quelques années comme le meilleur baryton de la Suède. Après avoir étudié au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm avec Solwig Grippe et Dorothy Irving, il a chanté dans les grandes salles de la Suède. Il allie une voix puissante à un talent exceptionnel pour l'art dramatique et l'expression scénique, ce que l'on a pu constater dans ses interprétations de *Don Giovanni*, *Le Barbier de Séville*, *Othello* et *Cedupus Rex* entre autres au Folkopera de Stockholm. Son étendue remarquable tant au niveau technique qu'artistique lui a permis de maîtriser des genres aussi différents que l'opéra, l'oratorio, les romances nordiques et les chansons populaires. Il fut aussi chaudement applaudi – en Suède et à l'étranger – pour sa collaboration avec le guitariste Mats Bergström.

L'**Orchestre Symphonique de Norrköping (SON)** fut fondé en 1912 et il est aujourd'hui un orchestre symphonique complet de 87 membres. L'un des sept orchestres professionnels de la Suède, il est considéré comme l'un des plus enthousiasmants de la Scandinavie et il a donné de nombreuses créations mondiales. L'ensemble a collaboré fréquemment avec des musiciens de jazz, groupes de rock, violoneux, danseurs et acteurs. Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; chef honoraire depuis 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96) et Ole Kristian Ruud (depuis 1996) comptent parmi ses chefs principaux. Leif Segerstam (1995-97) et Daniel Harding (depuis 1997) sont deux de ses principaux chefs invités. D'autres chefs invités illustres ont travaillé régulièrement avec l'orchestre; nommons entre autres Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen et Yuzo Toyama. L'Orchestre Symphonique de Norrköping joue souvent à la salle de concerts de Stockholm, s'est produit deux fois au festival

Bruckner de Linz (en 1991 avec *Carmina burana* de Carl Orff devant un public de 100.000 personnes sur les rives du Danube) et il a fait une tournée au Japon (1994). Depuis 1994, l'orchestre a sa résidence dans une nouvelle salle de concerts à Norrköping bâtie expressément pour répondre aux besoins de la formation.

Après avoir gagné le concours Antonio Pedrotti à Trento, Italie, en 1990, **Lü Jia** s'est établi comme l'un des meilleurs jeunes chefs d'orchestre en provenance de l'Asie ces dernières années. Il vit maintenant en Italie où il est régulièrement invité à diriger les principaux orchestres et compagnies d'opéra italiens. Ces dernières saisons, la carrière de Lü Jia s'est développée dans toute l'Europe et il a travaillé avec plusieurs orchestres distingués dont l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Saarbrücken, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de Chambre d'Europe, l'Orchestre Symphonique de Bamberg et l'Orchestre National de Lyon. En 1995, il fit ses débuts américains (dirigeant l'Orchestre Symphonique de Chicago au festival de Ravinia) et, en 1996, il fit ses débuts australiens avec les orchestres symphoniques de Melbourne, Sydney et Tasmanie. Lü Jia a également accompagné plusieurs solistes éminents dont Viktoria Mullova, Maxim Vengerov, Yuri Bashmet, Gil Shaham, Krystian Zimerman et Midori.

L'opéra occupe une place importante dans la carrière de Lü Jia et, en 1990, il fut choisi comme principal chef d'orchestre et directeur musical de l'Opéra de Trieste, un poste qu'il quitta en 1995. Il dirige maintenant régulièrement des productions d'opéra en Italie et, en 1999, il fit ses débuts couronnés de succès à l'Opéra de Lausanne dans *La Clemenza di Tito*. Il s'est aussi produit au Deutsche Oper Berlin où il dirigea *Faust* de Gounod et *Der Zwerg* de Zemlin-sky et au Maggio Musicale à Florence dans *Le Barbier de Séville*. Il fut principal chef de l'Orchestre Regionale di Toscana à Florence de 1995 à 1999. Ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm lui amenèrent immédiatement une nouvelle invitation pour une tournée de six concerts qui eut lieu en 1999. En septembre 1999, il devint chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre Symphonique de Norrköping en Suède.

Vier ernste Gesänge op.121

[5] 1. Denn es gehet dem Menschen

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh,
wie dies stirbt, so stirbt er auch; und haben alle einerlei
Odem; und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:
denn es ist alles eitel.

Es fährt alles an einen Ort; es ist alles von Staub
gemacht, und wird wieder zu Staub.

Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre,
und der Odem des Viehes unterwärts unter der Erde
fahre?

Darum sahe ich, daß nichts besser ist denn daß der
Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit; denn das ist
sein Teil.

Denn wer will ich dahin bringen, daß er sehe, was
ihm nicht geschehen wird?

(Text: Prediger Salomo, Kap.3)

[6] 2. Ich wandte mich

Ich wandte mich, und sah an alle, die Unrecht
leiden unter der Sonne; und siehe da waren Tränen
derer, die Unrecht litten und hatten keinen Tröster,
und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, daß
sie keinen Tröster haben konnten. Da lobte ich die
Toten, die schon gestorben waren, mehr als die
Lebendigen, die noch das Leben hatten; und der noch
nicht ist, ist besser alle beide, und des Bösen keinen
inne wird, das unter Sonne geschieht.

(Text: Prediger Salomo, Kap.4)

[7] 3. O Tod, wie bitter bist du

O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich
gedenket ein Mensch, der gute Tage und genug hat
und ohne Sorge gelebet, und dem es wohl geht in allen
Dingen und noch wohl essen mag!

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen, der da
schwach und alt ist, der in allen Sorgen steckt, und
nichts Bessers zu hoffen, noch zu erwarten hat.

(Text: Jesus Sirach, Kap.41)

Four Serious Songs, Op.121

1. For that which befalleth the sons of men

For that which befalleth the sons of men befalleth
beasts; even one thing befalleth them: as the one dieth, so
dieth the other; yea, they have all one breath; so that a man
hath no pre-eminence above a beast: for all is vanity.
All go unto one place; all are of the dust, and all turn
to dust again.

Who knoweth the spirit of man that goeth upward,
and the spirit of beast that goeth downward to the
earth?

Wherefore I perceive that there is nothing better, than
that a man should rejoice in his own works; for that is
his portion:

for who shall bring him to see what shall be after him?

2. So I returned

So I returned and considered all the oppressions
that are done under the sun; and behold the tears of
such as were oppressed, and they had no comforter;
and on the side of their oppressors there was power;
but they had no comforter. Wherefor I praised the dead
which are already dead more than the living which are
yet alive. Yea better is he than both they, which hath
not yet been, who hath not seen the evil work done
under the sun.

3. O death, how bitter thou art

O death, how bitter thou art, when a man who
enjoys a good life and has a sufficiency and for whom
everything prospers and who eats well, thinks of
thee.

O death, how good thou art to the needy, he who is
weak and old, beset by sorrows and has nothing better
to hope for, but can only wait.

[8] 4. Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wär' ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle.

Und wenn ich weissagen könnte und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis, und hätte allen Glauben, also, daß ich Berge versetzte; und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts.

Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe, und ließe meinen Leib brennen; und hätte der Liebe nicht, so wäre mirs nichts nütze.

Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte, dann aber von Angesicht zu Angesichte.

Jetzt erkenne ich's stückweise, dann aber werd ich's erkennen gleich wie ich erkennet bin.

Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

(Text: S. Pauli an die Corinthier I, Kap. 13)

4. Though I speak with the tongues of men and of angels

Though I speak with the tongues of men and of angels, and have not charity, I am become as sounding brass, or a tinkling cymbal.

And though I have the gift of prophecy, and understand all mysteries, and all knowledge; and though I have all faith, so that I could remove mountains, and have not charity, I am nothing.

And though I bestow all my goods to feed the poor, and though I give my body to be burned, and have not charity, I am nothing.

For now we see through a glass, darkly; but then face to face:

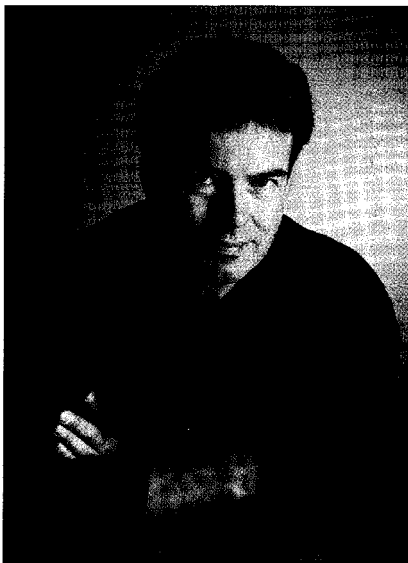
now I know in part, but then I shall know even as I am known.

And now abideth faith, hope, charity, these three; but the greatest of these is charity.



Lü Jia

Photo: © Calle Slättengren, Norrköping



Olle Persson